

## Kibékülés

### *Kiállítás Pannonhalmán*

A béke, jól tudjuk, a Szentírás egyik legfontosabb szava. A jelentése látszólag egyszerű, de a héber sálom szó fordítása már a Septuaginta készítőit is nehéz feladat elé állította, és különböző helyeken végül két tucatnál is több görög szóval adták vissza. A sálom elentéte a héberben mindaz, ami az emberek vagy a nép és Isten közötti jó viszonyt, megértést, a boldogulást megzavarja, megtöri vagy akadályozza. Nem véletlen, hogy zsidók és muzulmánok mindmáig ezzel a szóval köszöntik egymást, miként a szentmise gyülekezetének tagjai is így fordulnak egymáshoz: „legyen béke közöttünk mindenkor”. A belső és külső béke vágya ugyanúgy kísérője és alkotója az emberi történetnek, mint a harag, a félreértés, a sértés és a sértődés, ami aztán megreked az önsajnálattal melankolikus, nyomorúságos torlaszaiban.

A béke egyike az Úr legfontosabb adományainak. „Aki békét teremt magasságaiban, az hozzon békességet ránk és egész Izraelre!” – így hangzik a Káddis, a zsidó gyászima utolsó sora. Az ima szövege nem állítja, hogy a két békesség, az, amelyik az egekben lakozik, és az, amely az emberi világot teszi élhetővé, kellemes-

sé, ugyanaz volna, csak azt állítja, hogy mindkettő ugyanabból a forrásból ered.

A béke ugyanakkor valami olyasmi is, ami az emberek között születik, és ami az emberek között romlik el. Keletkezik és pusztul. Kitisztul és összezavarodik, átadja a helyét a békétlenségnek, a háborúságnak, a bántásnak és a megbántottságnak. Nemcsak a mi világunkban, hanem az egekben is, különben aligha kellene a magasságokban is békét teremtenie az Úrnak.

A Szentírás első és talán legmesszebb visszhangzó kibékülése Jákob és Ézsau több évtizedes szenvedését oldja fel. A szöveg olvasója pontosan ismerheti a családi dráma kiváltó okát, és nem nehéz megértenie, milyen fájdalomat hordoz magában a két testvér. A történetük emellett felidézi egy másik testvérpár drámáját, az első nemzedékét, amely már az Édenen kívül született. Káin és Ábel története ellentétes véget ér, a kibékülés helyett a gyilkosság üt rá pecsétet. Egyszersmind az ő történetükben mélyül el a szülők drámája. Káin nem érti a Teremtőt: úgy érzi, Ábelt jobban szereti nála, és a szíve megtelik keserűséggel, indulattal. Ebben a pillanatban az Úr némaságba burkolózik előtte. A gyilkos kezét senki és semmi nem fogja le. Mindkét befejezés az örökségünkhöz tartozik. Mindkét kifejtlet lehetőségét

magunkban hordjuk, és az utóbbi legjobb szándékunk ellenére sem uraljuk minden esetben.

Amikor Izsák már a halálra készült, el kellett döntenie, hogy két ikerfia közül melyiket teszi az ábrahामी egyistenhit örökösévé, hogy benne nyerjen majd áldást a föld minden családjá. (Izsák, Ézsau és Jákob történetének értelmezésében több ponton Vári György gondolatait követem.) Ézsaut, az elsőszülöttet választja, aki a mezőkön él. Rebeka szívéhez azonban közelebb van a másik fiú, Jákob, aki sátorlakó, vagyis jobbára otthon tölti az időt, anyja közelében. Eldönti, hogy neki szerzi meg az apai áldást. A vak és öreg Izsákot nem lesz nehéz rászedniük. Rebeka persze tudja, mit tesznek, mit sértenek meg Ézsauban, és azt is, hogy a fájdalom könnyen gyilkos indulattá változhat benne. Kiben bízhat ezután Ézsau, ha az anyjában és az ikertestvérében nem? Hiheti-e magát ezután is rontatlanul szeretetreméltónak és jónak, miután kiderül, hogy az anyja talán nem is szereti, mindenesetre ebben a fontos pillanatban kijátssza őt. Megőrizheti-e számára a világ az otthonosságát, ha a családjának közelsége többé nem otthonos számára? Ézsau addigi életének tartószlopai kidőltek, és Rebeka ezt jól tudta, ezért a család elkövetése után azonnal arra kéri Jákobot, meneküljön el otthonról. Ettől a pillanattól kezdve mindkét testvér menekültté válik. Jákobnak is ki kell mennie a világba, hogy ott jusson el magához, ahogyan később a zsidó népnek is sokszor kell majd menekülnie. De a szolgaság és a menekülés a szenvedés mellett mindenkor esélyt is kínál, hogy a megrontott szeretet helyén teljesebb, igazabb szeretetet sardadjon, amiben talán megvan egy darab abból a békéből is, amely a magasságokban lakik.

Az áldással, a család emlékével és a megrontott szeretet terhével menekülő Jákob otthontalanságának története minden kor egyik emberi alaptörténete. Ismeretlen helyeken, hontalanként alszik el az úton. Bárki rátörhet, nem fogja megvédeni senki. És ez az a pillanat, amikor megkapja az isteni üzentet: „Veled vagyok, megőrizlek és visszahozlak erre a földre.” Ismerjük a történetet, festők sokszor ábrázolták. Álmában később létrát lát, amelyen angyalok járnak fel és le. A Tóra szerint először fölfelé mennek, aztán lefelé. A létra összeköti a magasságot az emberi világgal. Egyes magyarázatok szerint azért van így, mert az angyalok a helyes irányt mutatják az embereknek. Először föl kell emelkedni Istenhez, aztán vissza kell térni, hogy elterjesszük a nevét a földön. A zsidóság és hozzá hasonlóan a kereszténység is az élet vallása. Isten alkotótársaként helyre akarják állítani a világban, ami megromlott.

Jákob útja Lábántól, a nagybátyjától vezetett arra a helyre, ahol álmában meglátta a létrát. Lábán hasonló csalást követett el ellene, mint annak idején Rebeka, amikor neki juttatta az apai áldást. Lábán persze tudja, mi történt Jákob és Ézsau között, ezért amikor Jákob számon kéri tőle, hogy Ráhel helyett, akit szeretett, miért Leát rejtette a menyasszonyi fátyol alá, Lábán joggal feleli, hogy náluk a másodszülött nem szokta kisemmizni jogaiból az elsőszülöttet. Talán ez volt az a pillanat, amikor Jákob megsejtette, hogy menekülése, elrejtőzése nem érhet célt, az apai áldásra csak úgy lehet valóban méltó, ha szembenéz kisemmizett testvérel.

Fél a találkozástól. Álmában egy férfival viaskodott, amíg meg nem vrradt. Arra készül, hogy helytálljon magáért, és az álombeli küzdelem megmutatja, hogy erre

valóban képes. Megharcolt Istennel, és ami legalább ilyen fontos, megharcolt magával is. A küzdelemben megszerezte magának az Úr áldását. Ez az áldás minden más áldásnál értékesebb, és ezt nem valaki mástól, nem a testvérétől orozta el, hanem kiérdemelte. A küzdelem helyét Peniélnek nevezte el, vagyis „Isten ábrázatának”, mert látta Istent színről-színre, és megmenekült a lelke.

Ézsauval szemben végig szolgaként viselkedik. Követeket küld hozzá kincsekkel, engesztelési ajándékokkal megrakva, akik a hírrel térnek vissza, hogy Ézsau négyszáz katonával indult elé. Jákob megrémül, de amikor meglátja Ézsaut, elé siet, és hétszer földre borul előtte. Alázatosabban viselkedik vele, mint ahogy álmában az Úr angyalával vagy magával az Úrral tette. Könyörög a bátyjának, hogy fogadja el az ajándékot, amit neki szánt, mert több mint 20 év után olyan az ő arcát látnia, mintha Isten arcát látná. Tudja, mit beszél, hiszen előző éjszaka éppen ez történt vele. Az ajándék, ami felajánl, valójában maga a csellel elvett apai áldás. Jákob megértette, nem lett volna miért irigykednie Ézsaura, mert mindenkinek a saját áldása jár és mindenki meg is kapja a saját áldását, ami ahhoz kell, hogy helytálljon a saját feladatában. Ez a tudás volt a 20 évnyi vándorlás gyümölcse és az előző éjszakai küzdelemé, amelynek végén új nevet kapott. Ettől kezdve Izraelnek hívják. És e pillanatban Ézsau lelkében is eloszlik minden gyanú, begyógyul minden korábbi fájdalom. Amit elrontott a korábbi nemzedék, ők kijavították, és egymás vállára borulva sírnak.

Kibékültek egymással és magukkal.

Jó lenne tudni, mit élt át Ézsau a viszontlátásig eltelt idő alatt. Vajon az ő családjában is folytatód-

dott a félreértett, kivételező szeretet gyötrő története? Neki sikerült mindvégig megőriznie a békeséget a családjában? Ő milyen lelki utakat tett meg addig a pillanatig, amikor megjelentek a táborában Jákob követei? Mindezt nem tudjuk. Az elbeszélő számára ez nem fontos. Mindvégig arra a testvérré irányítja a figyelmet, aki megbántotta a másikat, aki elvette tőle az apai áldást, akinek tehát most az a feladata, hogy megtegye a döntő lépést a kibékülés érdekében. Ez talán nem véletlen. Kibékülni, kijavítani, ami a szívben megromlott, nagyon nehéz. Az elmondott történetre is gondolhatott Szent Benedek, amikor különleges figyelemmel szabályozta, hogy a közösség tagjai a belépésük ideje és életük érdemei szerint az apát által megállapított sorrendben járuljanak a békecsókhoz és az áldozáshoz, az apátot viszont nyomtatékosan figyelmezteti, hogy „ne zavarja meg a reábízott nyáját, és ne rendeljen el semmi igazságtalanságot, mintha korlátlan hatalma lenne”.

De sajnos minden figyelem ellenére is megtörténhet a baj. Néha egyetlen méltánytalan szó is elég, egy félreértés, hogy valami megromoljon a szívben. Van, amikor úgy érezzük, képtelenek vagyunk a megbocsátásra és a kibékülésre. Képtelenek vagyunk megtenni a szükséges lépéseket, mert a mi fájdalomunk mindennél nagyobb, és arra várunk, hogy a másik kezdeményezzen. Máskor azt mondjuk magunknak, én kész vagyok megtenni az első lépést, de nincs értelme, mert úgyis elutasításra találnék. Vajon a kibékülésnek ez a képtelensége nem a vakság történetéhez tartozik-e?

Jákob és Ézsau többgenerációs története ugyanis a vakságról is a látásról is szól. Jákob vak volt, amikor Ézsau helyett Jákobnak adta át az ábrahामी áldást. Jákob

sem látta, hogy ki rejtőzik a menyasszonyi fátyol alatt, pedig nem volt vak, és nyitva volt a szeme. Ebben az állapotában csak csukott szemmel, álmában képes a valóságot meglátni. A kibékülés pillanatában azonban nyitott szemmel, ébren is lát. Meglátja Ézsau arcában Isten képmását.

A kiállítás szintén a látásról szól. Arról, hogy mit vagyunk képesek meglátni egyszerű tárgyakban, ruhadarabokban, imakönyvekben, és mit vagyunk képesek meglátni az arcokban, amelyek néha elrejtőznek előlünk. Helyre tudjuk-e állítani, meg tudjuk-e újítani azt, ami elromlott. Olyasmit is akár, ami az előző nemzedékek tévedéseiből, félreértéseiből származik, és amit már csak az elmúlt idő hosszúsága miatt is megőrzendő hagyománynak hitünk, pedig akadálya annak, hogy meglássuk a másik arcát. Pannonhalmán mindenkor vigyázott arra, hogy a történetét saját maga írja. Ez most mégis olyan alkalom, amikor a közösség úgy határozott, átadja az elbeszélés, az ábrázolás jogát és felelősségét a vendégeinek. Olyanoknak, akiknek a gesztusaiba nem épültek be a tapintat itteni szabályai. Művészeknek, akik szabadon alkotnak, akik talán mást és máshogyan látnak, mint a közösség tagjai, és akik magukkal hozzák ide a saját történeteiket, a családjukét, és ezek a történetek váratlan kapcsolatba kerülhetnek Pannonhalmán történetével. Lesznek alkotások, amelyeket könnyű lesz befogadniuk, és lesznek olyanok, amelyekkel esetleg nehéz lesz megküzdenniük.

Különös portrékat is fognak látni. Kezeket. A közösség minden jelenlegi tagjának kezét. Vajon felismerik, melyik kéz kihez tartozik? Fontos egyáltalán felismerniük? A kéz vonalai, formája ugyanúgy őrzik a személyiség lenyomatát és egész történetét, mint az arc. A kéz

melegsége, simogatása a legtisztább emberi érzéseket közvetíti. A bizalmat. De a bizalommal vissza is lehet élni. A kinyújtott kéz a kibékülés szándékát fejezi ki. Kérhet segítséget is, amit nem biztos, hogy észreveszünk. A kéz sérülékenységünk, esendőségünk, árvaságunk, összetartozásunk tükré. A kéz azonban foghat fegyvert is. A kéz tapint, keres, fog, érzi a hőmérsékletet. A vakok keze olvas. A kéz dolgozik, gyalul, fest, ír. A kéz azt mutatja meg, ami köztünk, emberek közt születik. És a kéz imádkozik is. A magasság felé mutat. A kibékülés nem más, mint a kéz kinyújtása olyasvalaki felé, akitől egy hiba, egy vétek, egy tévedés mélyen és hosszú időre elválasztott.

A kiállításon találkozni fognak olyanokkal is, akiket régen nem láttak, mert eltávoztak ebből a közösségből. Minden távozás története más. De mindegyik végtelenül fájdalmas, sebeket hagy maga után akkor is, ha elkerülhetetlen az elválás. A távozó egyedül lép ki a világba, egyedül marad a történetével. Pannonhalmáról elmenni nagyon nehéz. Nagyon súlyos minden távozó batyuja. Ha most rájuk gondolunk, akik messze járnak, Ézsau is eszünkbe jut, aki titkon bizonyára nagyon várta a kibékülés pillanatát, bár talán nem remélte, hogy eljön. A távozó alakját magunk elé képzelve érthetjük meg talán igazán, mit jelent e közösség tagjának vagy vendégének lenni, és hogy miben kellene változnia ennek a közösségnek.

A művészek, akik itt most kiállítanak, mindannyian vendégek. Ajándékot hoztak, a kibékülés és az élet kijavításának ajándékait. Fogadják ezt az ajándékot szeretettel, nyitott szívvel és szellemmel.

*Schein Gábor*

## „A rózsát nem lehet elmondani senkinek”

*Tompa Andrea: Omerta (Hallgatások könyve)*

A Tompa Andrea regényei körül kialakult (kiváltképp a *Fejtől s lábtól* kritikai sikere óta) egyre élénkebb diskurzusban vissza-visszatér a „Kolozsvár-regény” címkéje.<sup>1</sup> Ennek jogosságát tulajdonképpen nincs okom vitatni, hiszen a város mindhárom regényben jóval több pusztá kulisszánál, története – *A hóhér házában* egyebek mellett a Ceaușescu-éra utolsó fejezetei, a *Fejtől s lábtól* lapjain a 20. század eleje, az *Omertában* az ötvenes-hatvanas évek gyorsan épülő diktatúrája elevenedik meg –, hagyományai, jellegzetes nézőpontjai és narratívái, olykor drámai metamorfózisai mintegy basso continuóként kísérik és határozzák meg a fókuszban álló egyéni sorsokat. A legtágabb értelemben vett milió a Tompa-regényben szinte önálló szereplő, az ezzel járó enciklopédikus ambíció azonban óriási terhet ró az elbeszélésre.

Az *Omertán* ez a teher, úgy vélem, különösen érezhető. A regény négy egyszerű, tanulatlan, következőképp erősen behatárolt látószögű elbeszélője – Kali, az iszákos, agresszív férje elől elmenekült széki asszony, Vilmos, a hatalom által csúcsra repített autodidakta rózsanemesítő, Annuska, a sokat szenvedett, félárva hóstáti lány és nővére, Róza/ Eleonóra, a bebörtönzött apáca – ugyanis korlátozottan alkalmas a mérhetetlenül gazdag anyag hiteles közvetítésére, s ez egyrészt a szerkezeti aránytalanságok, másrészt a következtetlen karakterépítés veszélyét rejti. Kritikussai inkább az előbbit rótták fel a regénynek, rámutatva, hogy Vilmos

könyve, amely jóval terjedelmesebb is a többinél, nemcsak a rózsanemesítés világában igazítja el kimerítő alapossggal az olvasót – megjegyzem: szinte monomániás művészfiguráról lévén szó, maximálisan indokolt módon –, hanem a történelmi kötőanyag szerepét is betölti. Mivel a kertész az egyetlen, akinek felívelő karrierje révén többé-kevésbé megfelelő rálátása van a fontosabb szereplőkre és eseményekre, rá hárul a korszak ábrázolásának szinte teljes felelőssége, s ez valamelyest lazít elbeszélése feszességén. Megkockáztatható ugyanakkor az is, hogy Vilmos krónikás hajlandósága kevésbé motivált. Noha a világ dolgaiban általában végtelenül naiv, a szépséget hajszólo, alkotó emberről van szó, aki többször is hangsúlyozza, hogy kizárólag a rózsák érdeklik (és gyermeke születéséről például így számol be: „Hát nem lehet itt már aludni. Mióta megvan a gyermek. Mert meglett ugye a Vilmoska.”), inkább hirtelen, mint fokozatosan mégis a zajló történelemre érzékeny, akkurátus tudósítónak válik, de nehéz szabadulni a gondolattól, hogy ez mindenekelőtt mégiscsak a panorámaalkotás szándékából, és nem belső szükségyszerűségből következik.<sup>2</sup>

Bármennyire is figyelemre méltó tablót fest tehát az *Omerta* a városról és a magyarországi közösségi emlékezet számára lényegében ismeretlen korszakról, azt hiszem, elsősorban mégsem Kolozsvár-regényként kivételes – de feltétlenül az, mégpedig a négy monológ (s ezáltal a négy narrátor) nyelvi megalkotottságában, az áradó szövegfolyamok stilisztikai-retorikai bravúrjaiban, finoman megmunkált vezérmotívumai rendkívüli rétegzettségében.

Nem kétséges, hogy a párját ritkító nyelvi invenció az *Omerta* legszembeűbb jellegzetesség-

ge. A monológokban négy nyelv jön létre; legfőképp ezek teremtik meg Kali, Vilmos, Annuska és Róza/Eleonóra karakterét, ezek szituálják a főhősöket a regény világában. Vilmos elbeszélésében például – erről a szerző is többször nyilatkozott – sikereivel, felemelkedésével, azaz kompromisszumaival, önfeladásával párhuzamosan elszaporodnak a román fordulatok (de, tegyük hozzá, az is elég beszédes, hogy milyen, már-már komikus esetlenséggel, mennyire kritikátlanul, mennyire magától értetődően integrálja az ideológia nyelvét: „*Meg polgári elem, más világba van. Az osztálydolog mindig odaáll az ember közé. Hiába, a szerelem sem tud úgy beszélni, eszperantó nyelven, hogy minden osztálykülönbséget legyűrjön.*”). Eleonóra narrációjában a személyiség mind teljesebb feloldásának jeleként a végtelenül lecsupaszított, töredezett nyelv szent és profán együgyűségébe keverednek az ima készen kapott fordulatai. A nyelvében alighanem legemlékezetesebb monológ, Kali könyve ellenben, amelynek épp az elbeszélés öröme az egyik kulcsmotívuma, dúskál a játékos megoldásokban („*Gyűjttek vagyok itt*”), míves szabálytalanságokban, stilisztikai díszítményekben („*Most már mindennap van valami postai levél az embernek a testből, el ne felejtse, hogy vénül.*”).<sup>3</sup>

A főhősök azonban nem csupán a szó szorosabb értelmében nem beszélnek egy nyelvet. Egymást újrairó, árnyaló, kiegészítő, átértelmező, megkérdőjelező, szétszálazhatatlanul összefonódó történeteik a meg-nem-értés kudarcának melankóliájával terhesekek. A nyelv ugyanis elégtelen mediátornak bizonyul, mindannyian áthághatatlan akadályokba ütköznek előítéleteik és előfeltevéseik („*El se mondom Kalinak. Nem érti.*”), látószögeik végletes

szűkössége (Annuska önmagán kívül mindenkit boldognak vél, Vilit bácsit pedig, aki „*sok nyelven tud olvasni*”, és „*mindent tud a világban, ami van*”, valamiféle eszményi apafigurának látja), önkéntelen, mégis következetes elzárkózásuk (Vilmos elalszik Kali legszemélyesebb vallomása közben, de ő sem hallgatja meg a híres rózsáról és alkotójáról beszélő férfit), átjárhatatlan valóságai miatt (a hitéből erőt merítő Eleonórát saját húga sem érti meg).

A pusztába kiáltott szó magányából pedig mind a négyen másként menekülnek – talán nem túlzás azt állítani, hogy az *Omerta* e menekülések, vagyis a megértés útjainak regénye (is – számomra elsősorban az). A „*hazug*” Kali, a született elbeszélő, bár belátja, hogy „*A mesébe így van, s az életbe máshogy van*”, a rendíthetetlen mesemondást választja. A mese számára maga a birtokbavétel, a világ megértése, a megőrzés, s így az önvisszanyerés eszköze, sőt, a szimbolikus igazságtétel egyedüli módja (Kali a történeteiben korrigálja a valóságot, pl. a leány helyett a legényt teszi próbára). Vilmoshoz is voltaképpen meséi által kerül legközelebb, igaz, több mint beszédes, hogy ezek a mesék általában töredékesek, elmeséletlenek maradnak. Közönségét, a hagyomány átadásának valódi lehetőségét végül kisfiában találja meg. Annuska ezzel szemben kénytelen megteremteni a maga hallgatóságát: szeretett állataihoz és halott édesanyjához beszél, de végül mégis az írás mellett dönt. Titkosírással írt füzetére a vallo-más, hovatovább a megértés esélyeként tekint („*Már anyuka sem ért meg úgy engemet, mint az a füzet.*”). Eleonóra, aki az emberekkel „*néma és buta*”, Isten felé fordul. Számára az ima szinte nyelvi, mi több, emberi jellegét is elveszíti („*Nekem egy semmi a nyelv.*”; „*a*

szavakat jól meg kell tanulja az ember, hogy úgy folyjon benne az ima, mint a levegő, melyik ki- s beárad mibennünk, nem gondolkozunk vele.”), a megértés helyett a megélés forrásává lesz.

Bizonyos szempontból Kalihoz és Annuskához hasonló utat jár be Vilmos is, amennyiben az alkotás marad egyetlen cselekvési lehetősége, és a rózsákban leli meg újra és újra saját szótlan anyanyelvét. Virágait kezdettől jelentésteli entitásnak, kifejezőeszköznek („mit akart a keresztező megfogalmazni a virág által”), az önépítés lehetőségének tekinti („Hisz az én magam vagyok.” – mondja a saját magáról elnevezett rózsáról). Ezért is van különös jelentősége annak, hogy kísérleti kertjét lényegében elhagyva egy hatalmas kutatóállomás élére kerül – lehetetlen itt figyelmen kívül hagyni a bibliai párhuzamokat –, s ennek következményeként munkásságát külső erők sajátítják ki, művészete a hatalom szolgálatába áll. Megalkuvása, személyiségvesztése ölt testet abban, hogy elveit félretéve újra kiadja a kezéből egyszer már eladott (!), nevét viselő főművét, mégpedig most már Vilmos Décsi néven.

Vilmos elbeszélésében kezd tehát formát kapni a rózsza lassanként Leitmotivvá sűrűsödő, rendkívül változékony alaptémája, amelynek kibontása az *Omerta* figyelemre méltó remeklése. Vizsgálata terjedelmes tanulmányt érdemelne, ezért kénytelen vagyok megelégedni azzal, hogy felvilántsam néhány különösen emlékezetes variációját.

Vilmos nem pusztán rózsákkal kommunikál, de igyekszik virágokká formálni tapasztalatait („Kali – hát a drága vadvirág, mert ő egy tisztára remontáns vadvirág, ami teljes kontradikció.” – a férfi természetesen Kalit és Annuskát is ró-

zsává nemesíti). Nem tűnik alaptalannak a feltételezés, hogy ezzel szimbolikusan a valóságalkítás jogát perli vissza, miközben munkája természetesen a kerttoposz kimeríthetetlen hagyományait is megidézi. A regény kiaknázza a rózsza szexuális konnotációit is: Vilmos egy alkalommal a virágnylásról a gyermekszületésre aszszociál, míg máskor kevésbé fennkölt gondolatai támadnak („Mikor a »Peace«-en megjelennek az első erős levelek, egy kis bokra lesz, nem bírok magammal, feszülök széjjel, és aznap este meg éjjel háromszor megyek reá Kalira.”). Róza és a szerzetesnővérek („semmi kis virágok [...] az Úr nagy kertjébe”), az állam által Rózsafüzér csoportnak nevezett vádlottak, az imaórák helyszínéül szolgáló Sub Rosa terem ugyanakkor a növény keresztény szimbolikáját emelik a regény jelentésterébe.

A sort hosszan lehetne folytatni, de talán a fenti példák is sejtetik: a terhelt, sokszor széttartó jelentésű jelképben rejlő lehetőségeket alaposan kihasználja a regény, amely ráadásul egyéb motívumoknak (elsősorban a határozott értelmezési javaslatként alcímbe emelt hallgatásnak) is szövegszervező szerepet juttat. E sajátos építkezésnek kétségkívül megvannak a kockázatai, de az *Omerta* szövevényes motívumhálója nem válik esetlegessé, és nem marad meg szimpla ornamentumnak. Ellenkezőleg: az így megalapozott – ha úgy tetszik – párhuzamos struktúra olyan szemantikai teret hoz létre, melynek dinamikus viszonylatai váratlan kihívások elé állítják a befogadót.

Nem kérdés, hogy megéri-e az erőfeszítést. (*Jelenkor, Budapest, 2017*)

Németh Tamás

## Jegyzetek

1 Sokatmondó, hogy Keresztesi József, az *Omerta* eddigi legalaposabb értelmezője tanulmánya bevezetőjében egyenesen *Kolozsvár-trilógiáról* beszél, még ha ezt később a *Fejtől s lábtól* és az *Omerta* szorosabb nyelvi kapcsolatára hivatkozva „félíg-meddig” vissza is vonja (Az *Omerta margójára*, <http://www.muut.hu/?p=26030>, 2018. február 24.), Bányai Éva pedig mindhárom regény főszereplőjének Kolozsvárt tekinti (*Bőbeszédű [el]hallgatások*, Szépirodalmi Figyelő 2017/5, 98.). 2 Vilmos és Eleonóra attitűdjeit, elbeszéléseik modalitását néhol egyébként is problematikusnak érzem. A növénynevesítő (tragi)komikus korlátoltsága („*Olvasom az újságba is, papoknál is mind kapnak valutát. Mert most igen sok papot csuknak le. Honnét van azoknak? Főleg hogyhogy nem félnek tartani? Aztán minek legyen valuta az embernek, ha úgyse megy idegen országba?*”) az éleslátás váratlan pillanataival váltakozik („*Egy magyar akármit mond, azt nem tudja úgy mondani, hogy abból ne legyen baj.*”), az apáca bájosan infantilis egyenességét pedig ironikus megnyilatkozások szakítják meg („*hát kiderült, mi szerzetesek akkora politikusok vagyunk, hogy épp majdnem sikerült nekünk megdönteni az államhatalmat. [...] S akkor még nagyobb reakciós klerikális propagandát is végrehajtottunk s lázítottunk.*”). Ez azonban inkább tűnik a szerző, mint az elbeszélő ironiájának. 3 Itt kell megjegyeznem, hogy a valószerűen egyenetlen, a szerkesztetlenség, spontaneitás látszatát keltő, ismétlésektől és önellentmondásoktól sem tartózkodó elbeszélések kimunkált keresetlenségét retorikai telitalálatnak tartom.

## G. A. atya X-ben

### *Gesztesy András: Én is itt voltam*

Három neves és hiteles személy (mindhárman szereplői is az emlékiratnak) informális „nihil obstat”-ja vártezi föl az író és az olvasót egyaránt. A szerző jó pár megközelítést keményen vitató Balás Béla „gyönyörű részletekre” bukkant az általa többször is elolvasott könyvben, melynek látásmódját mélynek, értelmesnek, érzelmesnek és humorral átszóttnek érzi. Várszegi Asztrik nyilvánosan meggyónja, hogy, bizony, élvezettel olvasta Gesztesy András ragyogó megfogalmazásait, és megjósolja a szerző katolikusok általi megkövezését, ugyanis szerinte „katolikus környezetünk a valósággal és az igazsággal hadilábon áll”. Korinek László G.A. *úr X-ben* című felvezetésében így jellemzi a szerzőt: „Ő extrémén autonóm személyiség volt egy extrémén monarchikus rendszerben.” *Emlékirat* című írásában Gesztesy bevallja, hogy elsősorban önmagának írta, majd hozzáteszi, azért számít olyan olvasókra is, akik majd – és ezt olvasáskutatóként igazolhatom – jobban értik a szerzőt, mint önmaga. Leszögezi: nem az egyházi lét metafizikája érdekli, hanem az, hogyan tapasztalja meg egy vidéki fiú a politikumot, a különböző izmusoknak a vallások és az egyházak elleni totális támadását. Ezzel szemben a könyv hátszövegében – „mint a római katolikus egyház örökös szolgálattevője” – könyve célját már jóval árnyaltabban a „Sikerülhet-e a folyton puhuló diktatúrában szilárdan állni?” és a „Létezik-e minden mocskon átragyogó semper jókedv, jézusi derű?” kérdések megválaszolásában jelöli meg. Emlékirása szerencsére nem



lett sérelemtörténet, de még csak nem is a nagyvonalú megbocsátás szellemében íródott, hanem abban a hitben, „hogy keresztény kutyakötelességünk teljes erővel és bizalommal hinni a másét, mindenkiét, tehát minden egyesét, a legbűnösebbét is”.

Gesztesy emlékiratának legjobb lapjai – ezek könyve majdnem kétharmadát teszik ki – szüleiről, rokonairól, tanáiról, barátairól, paptársairól készült, egyszerre empatikus és ironikus portrérajzai, amelyek egyben hiánypótló művelődéstörténeti és egyháztörténeti adalékok. Még azokat sem dicsóíti, vagy kanonizálja, akik döntő mértékben alakították sorsát, a személyiségét. Azoknak is felvillantja esendő vonásait, akik az ő szemében is „tiszták, hősök, szentek” voltak. Így például a földalatti egyház legendás alakjáról, Bolváry atya „hagiográfiájából” azt sem hagyja ki, hogy „az illegális, földalatti egyházat tartotta üdvözítőnek, még a rendeződések időszakában is. Fárasztó, szinte elviselhetetlen volt. (...) Tulajdonképpen valahol mindig volt valami nehezen meghatározható igaza. (...) érezhetően túlságosan hitt a gyónásban, és ezt nem különböztette meg a bűnbánattól és a szentség lényegétől. (...) Utálta a nőket. Nem egyseseket, nem valamiért, hanem mindnyájukat – eleve.” Ez a néhány mondat is jól érzékelteti, hogy az ember megismételhetetlen egyediségét bizonyító portrék ugyanakkor kor-tipikusak is. Megragadó erőssége az emlékiratnak a *Hivatás* című éles logikájú, lenyűgöző empátiájú, ugyanakkor prófétai módon portestáló esszé a cölibátusról, amelyben azt (is) vitatja, hogy az Isten által kétpólusúnak teremtett embertől szabad-e megvonni egyik pólusát hivatására hivatkozva, szabad-e jogszabályi úton erőltetni egy ka-

rizmatikus ajándékot. Szerinte (és a pályamódosító papokról szociográfiát író recenzens szerint is) a világi pap mint a világban élő szerzetes fából vaskarika. A választható cölibátus mellett saját példája alapján (jogászként ment a szemináriumba) a kellőképpen megérlelt hivatástudatot szorgalmazza, mert azt tapasztalta, hogy kispap társai „távolról sem voltak keresztények, jó, vallásos gyerekek voltak, akiknek imponált (...) az elkülönülés és (...) a presztizs-többlet”. Hasonló erőssége az emlékiratnak a – Vermes Gézáttól kölcsönzött – *Gondviselészerű véletlenek* című fejezetben olvasható „punkra” a számára feltétel nélkül elfogadott, ám sosem bizonyított hittétel az isteni gondviselésről, amelyről így ír: „Egyetlen történetet sem lehet előadni sem a színes, széles álmkabátos Józsefről, sem Jézus Krisztusról, amelyek egyértelműen bizonyíthatnák Isten közbeavatkozó magatartását. (...) Az isteni gondviselés lényege nem valami jólét, jobblét vagy mázli, hanem az, hogy Isten üdvözíteni akar mindnyájunkat.” Remek kisesszé a *Felrémlik a teológia* fejezet is, melyben hangsúlyosan szerepel az, hogy „a teológiának vallani kell Isten felfoghatatlanságát és kimondhatatlanságát”, és ezért „jól tudván, amit nem tud” vállalnia kell még az idézőjeles „bálványimádást” is, valamint „úgy kell beszélnie Istenről, hogy közben tudjuk, hogy ez nem egészen ő, sőt nagyon nem ő”. Egyháztörténeti-egyházkritikai nézőpontból pedig így látja a teológiát: „A szerencsétlen védekezésből gyakorlatilag minden megmerevedett évszázadok óta. (...) Aztán utat tört a zsinat előtt ostobán elítélt és kárhoztott »új teológia« a zsinat utáni megújulás minden meseszerű csodájával, izgalmával és nem kevés hordalékával együtt. Róma és

különösképpen II. János Pál pápa behúzták a féket, és alárendelték a teológiát a kormányzatnak.”

G. A. egyházképe – az „érted haragszom, nem ellened” jegyében – szerintem kiegyensúlyozottan kritikus. Úgy látja egyházát, mint olyan szervezetet, amely Nagy Theodoszusz alatt (amikor a kereszténység államvallássá lett) más vallások és keresztény tévtanítók kegyetlen üldözőjévé vált, és „ettől kezdve a felsőpap-ság és a hivatalos egyház – ha csak tehette – a hatalom hasznélvezője lett”. Úgy gondolja, hogy „az egyházi tanítás a felvilágosodás óta minden teológiai és világnézeti témában súlyos vereséget szenvedett és ezzel presztízst veszített”. A vallás és magyarság, valamint a vallás és kultúra viszonyát érzékeltető kijelentéseit („a jó keresztény – jó magyar” és a „ma sem értem igazán, hogyan akar valaki keresztény lenni, vagy pláne papi hivatását emlegetni, ha nem ismeri Bartók vagy Beethoven vonósnégyeseit, Honeggert vagy Lisztet”) úgy is értelmezhetjük, hogy ezek csupán a haza és az európai magas kultúra mármár szerelmes szeretetének szenvedélyes túlzásai, de úgy is, hogy ez már súrolja az etnicista és/vagy elitista (vagyis nem igazán egyetemes) kultúrkatolicizmus határait.

Gesztesyt a Regnum is – így írja – „lenyűgözte”, mert „potenciális egyházforradalmi bázist” látott benne, „mely ki tudja vívni Rómánál – Rómával szemben – a békepapok és ügynökök leváltását a rendszerváltás után, és a börtönviseltek jutnak vezető szerephez”, és – a lehetséges mentségekkel becsülettel felsorolva – csatlódott is benne, amikor ez nem így történt, amit azzal is magyaráz, hogy ez esetben is hathatott „a constantinusi modell változatlan mozgási energiája”. Más egyebet

is várt a Regnumtól, mint homo politicus: nevezetesen azt, hogy „ki lehetett volna hozni belőle egy rendszerváltás kori Fidesz-formátumú közösséget”. Ebben is csatlódnia kellett, mert úgy érzi – és Beton atya feltehetően ezt is vitatja – egykori kedves mozgalmi otthona „belemaszatolódott egy nem túl színvonalas vallási érzésvilágba és táborozó programokba”. Az 1956-os forradalom felidézését ugyanakkor meglehetősen somásnak érzem, és nem eléggé élményszerűnek, személyesnek. Egyszer idealizál: („Nem volt ideje káoszt csinálni. Nem volt ideje, hogy felfalja saját gyermekeit. Nem volt módja a bosszúra, nem volt érkezése a vérengzésre. Megmaradt tiszta forradalomnak.”), másszor túlságosan sötéten lát („Akik itthon maradtak – minden mindegy – behódoltak, beléptek a pártba, és próbálták túlélni azt, ami túlélhetetlen. A néptest súlyos erkölcsi törést szenvedett, és ez volt 56 igazi veresége.”) Az emlékirat telitalálatos krétarajzai, izgalmas teológiai esszéi mellett máskor is felvillant irodalmi kvalitásokat. Az ilyen szípkák mellett, mint „Akkoriban mások is mellbe lötték magukat, és azokat is többnyire meg lehetett menteni. Egy mellbe lövés tökéletes érv a kisváros mérvadó körei előtt.”, vagy „Nagyapám önképző csillagász volt. Egész kis koromban sok csodálatos csillag nevét tudtam: Vénusz, Cassiopeia, Denebola, Szíriusz, Véga... és meg is tudtam mutatni őket. Épült a transzcendencia...”, akadnak olyan lélegzetelállító részletek, amelyek egy lehetséges életrajzi regény ígéretei. Az egyik ilyen epizód a pappá szentelés előtti napon játszódik: „Fürdés után megláttam magamat plenis coloribus, teljes díszben a hatalmas tükörben. Hosszú pillanatokra rabja lettem a látványnak, amit azóta sem értek

egészen: mármint rabul ejtetté-  
gemet. (...) Nem akkor fedeztem  
fel magamat. Nem is narcisztiku-  
san tört fel belőlem, mert a  
látvány ugyan szép volt, de nem  
gyönyörködtetett különösebben.  
(...) Talán benne volt a másnapi  
végbemenő szakrális feloldozta-  
tás eseménye, a misztikus késtől  
való szorongás tisztasága és feltét-  
lenül valami büszkeség.” A másik  
első nyugati útjának leírásakor  
(amikor – immár papként – egy  
nem mindennapi orvostanhallga-  
tó lánnyal együtt járja be Párizst)  
bukkan fel: „A nyolcadik napon  
meghatottan búcsúztunk el: ő is  
másfelé ment, és én is; ahogyan  
ezt az előre megváltott vasúti jegy  
előírta. Nem tudom, hányszor el-  
mondta, hogy vigyázzak magam-  
ra, ami az anonim áldás értelmet-  
lennek látszó, csodálatos és kicsit  
kétségbeesett alakzata. Utána már  
alig volt értelme az utazásnak.”

G. A. atya emlékirata – bizo-  
nyára majd olvasói többségének  
sajnálkozására – csak a rendszer-  
váltásig tart, azzal indokolva,  
hogy a szerző – hozzá tehetném:  
és az olvasó – ne kerüljön a „ha  
erről írok, miért nem arról is, ha  
így, miért nem úgy” csapdájába.  
Mindazonáltal az epilógus – aka-  
ratlanul vagy mégsem nem egé-  
szen? – túlságosan sokat kísúg a  
következő majdnem három évti-  
zed fordulataiból, drámáiból. A  
könyv zárszava sem lezár, hanem  
diskurzust nyit az olvasó számá-  
ra azzal, hogy kibeszéli, mit sze-  
retne és mit nem szeretne még,  
mi kellene még, kódája pedig elő-  
ször Szent Ferenc-i parafrazisként  
kedves nővérenek, Dementiának  
feltett „És akkor mi lesz?” kérdés,  
amit egy már-már misztikus-him-  
nikus szerelmi és filozófiai vallo-  
más követ – és némítja el az olva-  
sót. (Szerzői kiadás, Pécs, 2017)

Kamarás István OJD

## Engedjétek hozzám

### Anne Fontaine: Ártatlanok

A film eleji főcím feliratai alatt  
már harangszót hallunk: hajnali  
imára hívó magányos kongatást.  
Romos kerengőben vonul el előt-  
tünk egy női szerzetesközösség,  
majd a kiüresedő térben, az ala-  
kok helyén jelenik meg a cím: *Ártatlanok*. A laudes énekei alatt sor-  
ban halad végig a kamera az apá-  
cák arcán, szinte bemutatva, akár  
vizsgálva is mindegyiküket, egy  
közös éneklésben is felvillantva a  
különböző személyiségüket. Ők  
lennének a címben jelzett ártat-  
lanok? Amennyit előzetesen tu-  
dunk, az alapján egyetlen vonat-  
kozásban, a szó 'szűz, szűzi élet-  
vitelű' jelentésében biztosan, de  
valószínűleg nagyon sok minden  
másban is, vélünk. A szertartás  
végén az énekekbe már a zárda  
másik részéből idehangzó, segít-  
ségkérő sikoltozás hangja vegyül,  
amit az apácák mintha nem halla-  
nának, vagy legalábbis nem akar-  
nak tudomást venni róla. Tesznek  
ilyet azok, akik ártatlanok?

A film címének szimbolikus,  
gazdag konnotációjú jele a já-  
tékidő végéig keresi a jelöltjét:  
nézőként az egész történet alatt  
morfondírozhatunk azon, mire  
vonatkozik igazából. Sőt, hogy  
mit jelent ebben a történetben az  
ártatlanság, ki milyen értelemben  
és mennyire az? (Ez pedig ugyan-  
úgy igaz a film alternatív címe  
is: eredetileg *Agnus Dei*, azaz *Isten  
báránya* munkacímen készült, és  
néhány országban így is forgal-  
mazták.) Az apácák után például  
az első szereplők, akiket meglá-  
tunk, kisgyerekek – akik ismét  
csak *per definitionem* az ártatlanság  
megtestesítői. De ezek a kisgye-  
rekek cseppet sem tűnnek olyan  
ártatlannak: a segítségért induló

apácának csak némi aprópénzért cserébe mutatják meg az utat egy vöröskeresztes állomásig. Persze érthető a viselkedésük: utcán élő, csapatba verődött árvagyerekek, a második világháború befejeződése után közvetlenül, valahol Európában, egészen pontosan Lengyelországban. Egy háború ilyen vagy olyan módon mindenkinek elveszi az ártatlanságát.

Az *Ártatlanok* megtörtént események alapján készült: a második világháború végén a „felszabadító” szovjet hadsereg katonái tömegesen erőszakolták meg a helyi női lakosságot, és hogy ez nem csak Lengyelországban történt így, azt a magyar történelem sokáig elhallgatott fejezetéből, szüleink-nagyszüleink-déd-szüleink visszaemlékezéseiből is tudhatjuk. Ez az erőszak viszont talán sehol sem volt annyira tömeges, szisztematikus és a felettesek által is elnézett, sőt helyenként támogatott, mint Lengyelországban, ahol ráadásul dokumentált esetekben az apácázárdák lakói is áldozatul estek a Vörös Hadsereg tomboló katonáinak. A nemi erőszakból pedig sokszor terhesség következett, ami még egy civil nő esetében is felfoghatatlan traumát jelenthetett, egy női szerzetesi közösségben pedig megoldhatatlannak tűnő dilemmát eredményezett.

A francia Vöröskereszt egy doktornője, Madeleine Pauliac is tanúja volt 1945-ben ilyen eseteknek, és az ő unokaöccse, Philippe Maynial producer állt elő az *Ártatlanok* filmtervével: egy nagynénje alakjáról mintázott francia ápolónő és egy erőszak sújtotta lengyel apácaközösség egymásra találásáról az erőszak utáni kilencedik hónapra, a gyerekek megszületésére időzített fiktív sztori keretein belül. Az európai koprodukcióban megvalósuló alkotás rendezője az az Anne Fontaine, aki a fran-

cia film középgenerációjából a női történetek specialistájának mondható, legyen szó akár népszerű műfaji mozikról (*Legkedvesebb rémálmom*, *A monacói lány*, *Coco Chanel*), akár fajsúlyosabb-kísérletezőbb darabokról (*Nathalie...*, *Biztos kezekben*, *Gemma Boveri*). Az viszont bizonyos, hogy a szinte kizárólag női karaktereket felvullató *Ártatlanok* minden eddigi rendezésénél súlyosabb dráma, és messze kimagaslik az életműből az értékeivel is.

Anne Fontaine filmje ugyanis úgy tud nagyon nehéz, nagyon összetett kérdésekről, belső-külső konfliktusokról mesélni egy egészen különleges nézőpontból, hogy közben képes ezeket minden részletre odafigyelve kibontani, és az esztétikum erejével (meg a dramaturgia eszközeivel) kataritikus műalkotássá emelni. Ami érzékeny, de egyszer sem szentimentális, ami minden karaktere felé szeretettel fordul, de nem kerül a legélesebb összeütközéseket sem, és soha nem ítélkezik véglegesen. A karakterei felé való fordulása pedig nemcsak képletesen, de képekben is értendő: a film vizuális világa nagymértékben épít a már a nyitó képsorok kapcsán is említett arcközelikre, végig közel tartja a nézőhöz a szereplőket, és amikor időnként tág beállításokkal operál, akkor is legtöbbször a hősei magukra hagyatottságát, küzdelmes helyzetét mutatja meg egy barátságtalan (kül)világban.

Az *Ártatlanok* színes film, de olyannyira kevés a képein a szín, hogy a nézői emlékezet első megtekintés után fekete-fehéreként őrzi meg, s ez nem csak az apácák öltözékének fekete-fehérből fakad. A cselekmény télen játszódik, egy háború után romokban álló Lengyelország szomorú, havas kulisszái előtt, fenyegető hidegben – melynek fenyegetése fokozottan érinti az újszülötteket,

a film legdrámaibb pillanataiban nagyon is konkrétan.

Az *Ártatlanok* cselekményének első szakaszában épp a titkok és tabuk feszültsége működteti a történetet. A nézőt is csak fokozatosan, az információkat apránként adagolva avatja be abba, mi is a helyzet igazából a zárdában: először csak úgy tudjuk, hogy az ápolónót egy olyan veszélyeztetett terhes lányhoz hívják ki, akit „a családja kidobott”, az apácák pedig „befogadták”, majd kiderül, hogy igazából ő is egy az apácák közül; majd kiderül, hogy nincs egyedül... Minden újabb igazságmozaik helyrekerülése egy-egy újabb nézői megdöbbenést eredményez, és egyben beavatást: a traumák feltárlásával kerülünk képbe abban a vonatkozásban, mi is történt és történik valójában. A feltárlást pedig sokszor konkrétan, fizikailag is megnehezítik a körülmények: az apácák számára nemcsak a tisztaságukon esett szégyenfolt, a gyalázat eseménye és következménye válik tabuvá, de minden egyéb is, ami hozzájuk kapcsolódik, pláne ha az szexualitást-testiséget érint. Akár egy egyszerű nőgyógyászati vizsgálat is a tisztasági fogadalom megszegésének számíthat a korabeli gyakorlat szerint: „Nem fedhetjük fel a testünket. Nem érhetnek hozzánk.” Közben pedig a külvilág miatt is aggódnunk kell: ha kiderül a botrány, a zárdát bezárhatják (pláne az új, képlékeny politikai helyzetben), és az apácák szégyen tárgyává lesznek.

Ahhoz, hogy a feltárlás megtörténhessen, és változások indulhassanak el, a szinte véletlenül odakerülő („Tudom, még ha nevet is rajta, de magát Isten küldte.”) ápolónó elhivatottságára van szükség. Erkölcsei kötelességének érzi, hogy segítsen a bajbajutottakon és a megszületendő gyermekeken, ezért pedig a végelektig is

képes elmenni, egy ponton konkrétan megszarolja a zárdát vezető nővért. De közben végig megértően fordul az apácák helyzete, a belső konfliktusaik felé, noha ő maga nem hívó, elvileg nem sok köze volna a nővérek sorsát meghatározó elvekhez, sőt kommunista háttérrel rendelkezik. Azokban a helyzetekben azonban, ahol az emberségnek igazán meg kell mutatkoznia, mindez egyáltalán nem számít. Az ápolónó egyben a nézőt is képviseli: az ő szemével csodálkozunk rá egy zárt, különös világra, annak szokásaira, és ő az, aki a mából nézve már természetesen tűnő tanácsokkal igyekszik menteni a menthetőt – és szembe-síteni az apácákat egy külső nézőpont révén a helyzetükkel, saját magukkal.

Ez a szembenézés felszabadító erejű, legalábbis a titkok vonatkozásában, de a továbblépésben még csak épp a kezdetet jelenti. A szembenézés után jön a kérdés: mit lehet kezdeni az eddig elhallgatott tényekkel, amik egytől egyig súlyos kétségeket eredményező traumák. „Ha megtörtént, Ő akarta” – de hogyan akarhatott ilyet Isten? Az ily módon „rájuk bízott” új életek egészsége, sorsa, védelme fontosabb-e, vagy mindaz az egyértelműnek tűnő szabályrendszer, amiben egészen idáig hittek? Összeegyeztethető-e a kettő? Amikor nem, akkor a szüzesség fogadalmának akaratlan (de az ilyenkor jellemző önhibáztatással párosuló) „megszegése” után megszeghető-e az engedelmesség parancsa is kivételes helyzetekben? Az ezekre a nehezebbnél nehezebb kérdésekre adható válaszok lehetőségeit a film főként az apátnő és a helyettesének eltérő választásain keresztül mutatja be, és noha egyértelmű, hogy a film melyikük mellett teszi le a voksát (már itt is, később pedig végképp), igyekszik átélhető mó-

don megvilágítani mindkettejük döntéseinek motivációit.

A film második szakaszában a szembenézést követő erkölcsi dilemmák mellett egyfajta határidős dramaturgia is mozgatja a történetet. Két irányból is a teljes összeomlás veszélye fenyegeti azt, ami jó irányba látszik már haladni: egyrészt rövidesen kivonul a francia Vöröskereszt az országból, így az ápolónőnek is távoznia kell. Másrészt pedig közeleg a zárdában a novíciák felszentelésének ünnepe, amit a sokszoros halasztás után már nem lehet tovább húzni, és amire érkeznek a külvilágból a vendégek, a rokonok – akik nyilván nem találkoznak ott terhes apáccal és újszülöttekkel. A külső veszélyek mellett belső érzelmi változások is befolyásolják a történéseket: a gyermekeknek életet adó apácákban felébred az anyai ösztön, nem akarják rögtön elengedni az újszülötteket, ahogyan az addigi gyakorlat szerint történt. Ez találkozik az ápolónő törekvéseivel, aki a babák egészsége miatt is támogatja az együtt töltött idő meghosszabbítását, közben pedig már maga is rég érintetté vált érzelmi-eg is. Kiállt az apácákért, elnyerte a bizalmukat, segített nekik, megnyíltak előtte: emberi kapcsolatok, barátságok születtek, az arcok sorából életutak, egyéniségek sora lett számára – és számunkra is. Vendégből, segítóból barát, szinte a közösség tagja lett, aki végképp aktív formálója lesz az eseményeknek: azzal, hogy az apátnót megkerülve megakadályozza egyetlen kisbaba azonnali elszakítását az anyjától, látszólag csak egy apróságot tesz, ám az egy láncreakció révén komoly következményekkel jár.

Mivel a történet első harmadában túlestünk a titkok feltárlásán, a film ezen pontján már azt hisszük, nem érhet minket meg-

lepetés, tudunk minden lényegeset. Annál sokkal inkább szembesülni azzal, hogy kiderül: vannak még itt titkok, minden korábbinál nagyobbak és szörnyűbbek. A film legmegindítóbb képsorából kiderül, mi lett a korábban született babák sorsa: az apátnő ahelyett, hogy családokhoz adta volna örökbe őket (mint ahogyan hazudta), kitette őket egy erdei ösvény menti kereszt alá, „az Úr kezébe” helyezve a sorsukat. Hogy pontosan tudja, mit követett el, jól mutatja a lelepleződése utáni mondata: „elkárhoztam, hogy megmentsétek titeket”. Az önfeláldozás és az áldozat mibenlétének teljes félreértése tragédiát eredményezett, s ennek a tragédiának a nyilvánosság, közös tapasztalatá válása szükséges a katartikus megtisztuláshoz – és a megbocsátáshoz.

Mert az *Ártatlanok* minden benne ábrázolt szörnyűség ellenére végül reményt kínál. A megbocsátás és a továbblépés reményét. Sőt, még azt is megmutatja, hogy ennek számtalan formája lehetséges. Miután megszületik a gyakorlati megoldás (az apácák befogadják a korábban említett utcagyerekeket, árvaházat nyitnak, így a saját gyerekeik is észrevétlenül velük maradhatnak), a szereplők nagyon különböző utakat választanak: van, aki az egyházi helyett az anyai hivatást, mások maradnak apácák és a sok kisgyerek gondoskodó szülei is egyben. Megint mások elmenekülnek, egy ismeretlen életbe vagy épp a bűnhődésbe. A másik felé odafordulás, a kapuk és a szívek megnyitása teremti meg azt a lehetőséget, hogy erről immár maguk dönthessenek. A megbocsátás szabadságot teremt, egy új ártatlanság szabadságát. (*Cirko Film*)

Villányi Dániel

## Búcsú a tegnaptól

*Richard Strauss: A rózsalovag*  
(Elina Garanča –

Octavian, Renée Fleming  
– a Tábornagyné, Günther  
Groissböck – Ochs báró, Erin  
Morley – Sophie, Markus  
Brück – Faninal, Matthew  
Polenzani – Az olasz énekes,  
Alan Oke – Valzacchi, Helene  
Schneidermann – Annina;  
a New York-i Metropolitan  
Opera Zenekara és Kórusa,  
vezényel Sebastian Weigle,  
karigazgató Donald Palumbo;  
díszlet: Paul Steinberg,  
jelmez: Brigitte Reiffenstuel,  
rendező: Robert Carsen)

Ha ironikusan próbálunk válaszolni a kérdésre, melyik volt az operatörténet legtökéletesebb zeneszerző–szövegíró együttműködése, joggal mondhatjuk: Wagneré és Wagneré, hiszen az ő zenés színpadi műveiben a zene és a (maga alkotta) libretto eszményi harmóniában szolgálja a drámai célokat. Két másik (immár valóban kétagú) alkotói páros azonban akad, amely vetekedhet a Wagner–Wagner tandemmel: Mozart és Lorenzo Da Ponte találkozására, amely az úgynevezett Da Ponte-operák hármását eredményezte (*Figaro házassága*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*), valamint Richard Strauss és Hugo von Hofmannsthal közös munkája, amelynek nyomán 1911 és 1929 között hat opera keletkezett. Ezek mindegyike nevezetes mű, önálló világgal, de a legfontosabb talán *A rózsalovag*, amelyet 1911-ben mutattak be.

Kivételes tökéletességű opusról van szó, amely páratlan jelentésgazdagsága és komplexitása ellenére vált már Strauss életében rendkívül sikeressé – és azóta is

őrzi népszerűségét. *A rózsalovag* a nosztalgia és a búcsú operája, amelyben egy méltósággal korosodó, szépséges asszony, egy magas rangú katonatiszt felesége mond megindultan istenhozódót fiatalsága álmainak. Ez azonban csak a felszín, maga a mű ezt a személyes nosztalgiát és búcsúesztust egy egész korszakra terjeszti ki: Strauss és Hofmannsthal *A rózsalovagban* a régi Bécs, tágabb értelemben a 18–19. század, a „boldog békeidők” iránti nosztalgiát énekli el, borzongatóan tökéletes történelmi időzítéssel, hiszen a bemutató idején már csak három esztendő van hátra az Osztrák–Magyar Monarchia összeomlását elhozó I. világháború kezdetéig. Annak a világnak az utolsó éveiben keletkezett tehát az opera (egy müncheni születésű bajor zeneszerző Bécs-apoteózisa, amelyet Drezdában mutatnak be), amelyről Hofmannsthal kortársa, és annak öngyilkossága után utóda a Richard Strausszal való szövegírói együttműködés terén, a kor elől szintén öngyilkosságra menekülő Stefan Zweig írta híres visszaemlékezéseit, *Die Welt von Gestern* (A tegnapi világ) címmel.

*A rózsalovag* egy „irodalmi zeneszerző”, a zenébe szimfonikus költeményeiben és számos más művében is zenén kívüli jelentést kódoló Strauss – és egy „irodalmi író”, a gazdag szimbolikával dolgozó, kultúrhistoriai utalásokat kedvelő Hofmannsthal közös alkotása. (Nem minden író „irodalmi”: a viharos életű Verlaine, aki *Költészetten* című versét így kezdi: „Zenét minékünk, csak zenét”, befejezésül megvetően veti oda: „a többi csak irodalom”.) Így neknek szánt, ingyenc opera, dupla vagy tripla falú, trükkös kincsláda, amelynek legrejtettebb tartalmaihoz csak kevesen jutnak el, mégis – mint a remekműveknek Shakespeare óta mindig –, van

egy mindenki által élvezhető és megérthető, felszíni jelentésrétege is.

Ez a felszíni réteg egy egyszerű (vagyis inkább a kellő bonyolalmakkal fűszerezett), franciásan könnyed komédia, amelyben Ochs auf Lerchenau (= Pacsirtamezei Ökör) bárót, a durva és erőszakos, önelégült és inkorrekt falusi tuskót alaposan megleckéztetik, miközben a hajában immár ősz hajszálakat felfedező Tábornagné rezignáltan lemond ifjú kedveséről, Octavian grófról, és áldását adja a gróf és korban hozzáillő szerelme, az eredetileg Ochnak szánt, de a kényszerű érdekházasság ellen fellázadó Sophie frigyére. E felszíni réteg mögött azonban filozófia és mély értelmű költészet rejlik: az idő fogalmának boncolgatása, a lemondás és az elmúlás jelenségével való szembesülés. No és persze Strauss nem volna Strauss, Hofmannsthal nem volna Hofmannsthal, ha a mű nem volna tele finom utalásokkal, stílusjátékokkal, csavarokkal. A három felvonás közül az első Mozart operája, a *Figaro házassága* előtt hódol, annak motívumait és tartalmait fogalmazza újjá, a rezignált Grófnétól az itt is megjelenő nadrágszerepig (ott Cherubino, itt Octavian), a leleplezéstől való félelemig és az elbújásig. A második felvonás, amely a meggazdagodott, de műveletlen kereskedő, Faninal esküvőre készülődő házában játszódik, Molière előtt tiszteleg, hiszen Faninal hamisítatlan *úrhatnám polgár*, akinek személyében a Pénz óhajtja hozzáadni lányát a Ranghoz, a buta, ám nemesi címet viselő Ochs báróhoz. (Straussnak és Hofmannsthalnak egy külön *Úrhatnám polgár*-projektje is volt, nyilvánvaló tehát, hogy tudatos volt a párhuzam.) A harmadik felvonás ugyanúgy újraértelmezés, mint az első, csak itt az elő-

kép nem Mozart és a *Figaro*, hanem Verdi és a *Falstaff* nagy záró *imbrogliója*.

Ám még ennyi utalás sem elég, mert a történet alaphelyzete napnál világosabb *Trisztán*-perszifláz: itt is a menyasszonyt a vőlegény számára elhozni hivatott követ (a rózsalovag) az, aki meghazudtolva küldetését, belszeret más menyasszonyába, s meg is hódítja őt. Csak éppen *A rózsalovagban* a kölcsönös szerelembe esés nem bájjal hatására történik, mint Wagnernél, hanem egy varázslatos, szinte nem evilági pillanatban: az ezüst rózsza átadásakor, melynek szituációját Strauss a különleges színű és fényű hangszereléssel (magas fafúvók, cseleszta) teszi nyomatékosan realitáson kívülivé. A történetnek a *Trisztán és Izoldára* kacsintó részletei az egészen apró megnyilvánulások szintjéig észlelhetők: az I. felvonásban például Octavian azon zúgolódik, miért ért véget az éjszaka, s miért jött el újra a nappal (*Warum ist Tag? Ich will nicht den Tag!* – a *Trisztán* egyik alapmotívuma Novalisra és a teljes romantikus korszak éjszakakultuszára rímelve az Éjszaka és a Nappal harca, amelyben a reális „nappali” világgal küzdő szerelmesek az Éjszaka oldalán állnak). Az pedig már csak könnyű hab az utalások tortáján, hogy az első felvonásbeli reggeli kihallgatáson a Tábornagné előtt bemutatkozó Olasz énekes áriája remekbe szabott Puccini-stílus-tanulmány – vagyis a halottak: Molière, Mozart, Verdi és Wagner után Strauss itt egy nagy kor- és vetélytársa előtt tiszteleg.

Ennyi utalás, reflexió, rájátszás, újírárs, kacsintás egyértelművé tesz egy különös, anakronisztikus tapasztalatot: bármielyen különös is, *A rózsalovag* telivér *posztmodern* mű – holott a szót 1911-ben még nem használ-



ták, a fogalom még nem létezett, a posztmodern csak jóval később született meg a művészet történetében. És mégis, úgy látszik, van ilyen jelenség: egy áramlat, egy művészi gondolkodásmód megelőzése. Itt éppen ez történik: Strauss és Hofmannsthal észjárása nagyon hasonlít a posztmodern alkotókéhoz. Idetartozik az a merész anakronizmus is – s ez szintén a posztmodern jellegzetes „minden megengedett” módszertanához kapcsolható –, hogy noha a darab cselekményének idejét a szerzőpáros az 1740-es évekre teszi (a Tábornagné keresztneve nem véletlenül *Marie-Therese!*), a darab zenéjének legfőbb stílárius hordozóanyaga (a derűs vígjátéki világba adaptált wagneri kromatikán kívül) ifj. Johann Strauss keringőinek lejtése-melodikája, vagyis a 19. század második fele.

A New York-i Metropolitan két tulajdonságáról híres az operabarátok világában. Az első a világklasszis énekesek és karmesterek meghatározó jelenléte, s az ebből származó csúcsmínőség. A másik a rendezések konzervatívizmusa. Utóbbinak is van egyszerű oka: konzervatívák a pénzcsapokat kezelő magánszponzorok, és konzervatív a többnyire tehető közönség, amely nem feltétlenül örülne a színpadi formabontásnak. Ennek egyrészt az a következménye, hogy bizonyos kritikusok rendszeresen ostromozzák a Met-et konvencionális előadásai miatt, másrészt itt viszonylag ritkán – vagy szinte sohasem – kerülnek repertoárra olyan produkciók, amelyekben a rendező nyilvánvalóan a darab szelleme, a szerzők szándéka ellen dolgozik.

A kanadai Robert Carsen (1954) korunk egyik legsikeresebb és legjobb operarendezője. Működése rokonszenvesen hibrid esztétikát követ: munkái (amelyek közül számos került DVD-re, így

a magyar közönség is jó néhányat ismer, és olvasható is róluk kritikát bőségesen) sokat magukba szívtak a rendezői operaszínház képviselőinek ötletgazdagságából, újító törekvéseiből, szellemességéből, viszont alapvetően mégis tradicionálisak abban a vonatkozásban, hogy nincs bennük öncélú eredetieskedés. Tőle biztosan nem fogunk látni olyan *Varázsfuvalót*, amely a 2600-as években, a Szaharában játszódik, s amelyben Sarastro a nézőre gépfegyvert szegezve énekliz az *Itt megtisztul a lélek* kezdetű áriát. Carsen igazi tehetség, hiteles színházi ember, aki tiszteli a darabok szellemiségét, és van mondandója a szereplők lelkivilágáról. 2017. május 13-án rögzített *Rózsavagrendezése* a hagyományos pszichológiai realizmus csúcsteljesítménye, sok olyan termékeny és elgondolkodtató ötlettel, amely a rendezői színházban is megállná a helyét, ám nem távolít el a darab szellemétől.

A produkció különlegessége, hogy Amerika szoprán-kedvence, Renée Fleming (1959) itt és most búcsúzik a Tábornagné szerepétől. Nem véletlenül volt hajdan a legnagyobb Marschallin, Elisabeth Schwarzkopf tanítványa: vokálisan még mindig perfekt, formátumos alakítása eszünkbe juttathatja a nagy előd előadásmódjának és színpadi létezésének nemes emelkedettségét és letisztultságát. Méltó búcsú a szereptől, amelynek Fleming minden percében lényegit és tökéleteset nyújt. Mezzoszoprán partnere, egy másik Met-kedvenc, a lett Elina Garanča (1976) szintén tökéletes: mind a nadrágszeressel együtt jár, különös vibrálású gender-ambivalencia kiaknázásában, mind a vívódó Octavian lelkivilágának feltérképezésében – s a két énekesnő közötti valós különbség mértéke is ideális.

Ochs báróként osztrák basszus lép színre az autentikus *wienerisch* dialektusban éneklő Günther Groissböck (1976) személyében. A rendezés a figura imázsának kialakításakor sajnos kevésbé épített a szerep falstaffi vonásaira, például a kövérségre. (Pedig a III. felvonásban a rendőrbiztos, azt firtatva, ki a szobában tartózkodók közül Ochs, így fogalmaz: *Der große Dicke da?* – Az a nagy kövér, ott? Vagyis a szerzők is túlsúlyos figurát képzeltek el.) Ehelyett Carsen kapva kap a testépítőnek is beillő énekes szép szál, izmos alkatán, és reflektálatlan, üresfejű izompacsirtaként körvonalazza a figurát. Így több a durvaság, és elhalványul az alapjában megérthető-elfogadható tenyeres-talpas személyiség vidékies kedélye – de az alakítás formátuma és a hang

kvalitása imponáló. Erin Morley líraian naiv Sophie, Markus Brück Faninalja maga a büszkén megalkuvó jellemtelenség, Matthew Polenzani olasz énekese Sebástian hangjának szépségével és érzelmileg túltelített kifejezőmódjával egyszerre hiteles *italianità*-élmény és paródia. A kürtösből karmesterré avanszált, s így a gazdag zamatú Strauss rézfúvós hangzásban kiváltképp otthonos Sebastian Weigle (1961) kitűnő vezénylese egyensúlyt teremt a zene sodra, a színekbe-szimfonizmusba csomagolt életszeretet és a rezignátnosztalgikus megszólalásmód alkonyfényű költészete között – de a bécsiesség rubatóinak finom hullámszásával sem marad adósunk. (*Decca*)

Csengerly Kristóf

### Néhány szerzőnkéről

- BAÁN IZSÁK** – bencés szerzetes, pap, a bakonybéli monostorban magiszter és a perjel gazdasági helyettese. Teológiát a római Szent Anzelm Pápai Egyetemen tanult, a Sapientia Szerzetesi Hittudományi Főiskola Gratuitas Szerzetesi Intézetének tudományos munkatársa. Oktat a pannonhalmi Szent Gellért Szakkollégiumban és a római Szent Anzelm Egyetemen. Kutatási területe a korai szerzetesség történelme, irodalma és lelkiisége.
- FEKETE-KOVÁCS KRISTÓF** – az ELTE BTK Filmtudomány tanszékének mester-szakos hallgatója. Diplomamunkáját a média filmes reprezentációjáról írja. A tömegfilmmel, a popkultúrával és a médiával foglalkozik. Filmes tárgyú írásai a *Filmszem* című folyóiratban jelentek meg.
- KŐSZEGHY MIKLÓS** – egyetemi docens, a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Ökortörténeti tanszékének vezetője.
- NACSINÁK GERGELY ANDRÁS** – ortodox pap, vallástörténész. Vallásbölcseletet a Tan Kapuja Buddhista Főiskolán, teológiát a Thesszaloniki Egyetem Teológiai karán tanult.
- PÁL-LUKÁCS ZSÓFIA** – magyar-filozófia szakos tanár. 2018-ban védte meg doktori disszertációját Thomka Beáta vezetésével a Pécsi Tudományegyetem Irodalomtudományi Doktori Iskolájában Bodor Ádám prózája és az idegenség témakörben. Tanulmányainak tárgya a kortárs irodalom, kritikáinak legfőbb forrása pedig a kortárs irodalmi élet, a narratológia és a filozófia.
- SURÁNYI LÁSZLÓ** – 1972 és 1982 között kutató matematikus, 1982 és 2013 között matematika tanár. Kutatási területe a magyar dialogikus gondolkodói és költői hagyomány; szó, gondolat, matézis és zene kapcsolata; „nyelvmatézis” (Szabó Lajos), zenefilozófia; matematika és lélek. Könyvei: *Metaaxiomatikai problémák* (németül is: *Metaaxiomatische Probleme*); *Szabadság és geometria – logosz és ananké harca a geometriában*; *Megszólít vagy elvarázsol?* – a zene szelleméről. Honlapja: <http://lajosszabo.com/SL/publist.htm>